

Die Faktur des Fatums Der Prolog in Alban Bergs Oper *Lulu*

Im Zentrum dieses Beitrages steht Bergs Behandlung der Sprech- und Singstimme, die literarische wie musikalische Struktur des Prologs wird aufgezeigt und interpretiert. Die Skizze im Anhang stellt die Gesamtanlage des Prologs dar, folgende Gesichtspunkte stehen im Vordergrund: Disposition der Teile, die Bogenform, Hauptrhythmus und Behandlung der Stimme.

1. Die Disposition der Teile

Die Teile sind bis in die Metronomangaben spiegelsymmetrisch aufeinander abgestimmt. Anhand der «Attaca»- und «Comodo»-Teile, dem Anfang und Schluß, kann die Gesamtstruktur des Prologs nachvollzogen werden.¹ Takt 1 beginnen schmetternd im forte die Posaunen mit den aufsteigenden Ergeistquarten. Das Motiv wird ebenfalls aufsteigend von den Hörnern (T. 3 mit Auftakt) und Trompeten (T. 3) sukzessiv übernommen. In T. 2/3 steigen Kontrabaß, Violoncello, Fagotte, Klarinetten in Quartan (Sechzehntel); ab T. 3/4 die 2. Violine mit den Klarinetten. Die Signale jagen sich in den Anfangstakten bis zum Auftritt des Clowns im Accelerando hinauf. Die Bogenform wird musikalisch erkennbar, wenn man die Schlußakte (T. 80ff.) des Prologs mit seinem Beginn vergleicht. Mit Recht spricht Manfred Reiter deshalb von einer «Reprise der Einleitung».² Genaugenommen handelt es sich um eine modifizierte Reprise (T. 83-85). Zunächst wird leicht beschleunigt, bis wieder Tempo I erreicht ist. Die beiden Piccoloflöten setzen «wie eine Fanfare ein», gefolgt von Flöten und Oboen, den im forte schmetternden Trompeten und Hörnern. Wieder erscheint das Quartanmotiv, aber es fällt — wie die ganze Bewegung — herab.

Die Bogenform schließt den Prolog, zugleich bildet sie einen äußeren Rahmen, der den Inhalt des Prologs, die Allegorese und die Vorführung der Lulu, einfaßt. Diese Fassung umschließt den Inhalt symbolisch im Quartanmotiv. Der Inhalt ist gefangen in seiner Form. Wie um diesen Inhalt, das Gefängnis doppelt zu sichern, befindet sich im äußeren Rahmen ein innerer. Durch den ebenfalls reprisenhaften Charakter des «Comodo»-Teils (T. 73-79), den Reiter analog als «Reprise der Zirkusmusik»³ einführt, wird ein innerer Rahmen abgesteckt. Die ausgeprägtere Reprise zeigt sich darin, daß diese «Zirkusmusik» identisch — gleichsam als Zitat — in denselben Instrumenten wiederkehrt (vgl. T. 9f., 12f. / T. 73f., 75f. in Viola, 1. Violine, Violoncello). Sie wird an anderer Stelle variiert und erscheint beispielsweise in T. 14f./77f. in den Hörnern. Hier verweist der Prolog auf die Oper: In den Hörnern erklingt die «Zirkusmusik» in den Anfangstakten des 3. Aktes, wo sie weiterhin präsent bleibt in ihrer Bedeutung als «Gesellschaftsmusik».⁴ Die deskriptive Analyse läßt eine doppelte Rahmenstruktur des Prologs erkennen. Diese Struktur wird deutbar als Fassung und Sicherung des Inhalts. Zugleich besteht der doppelte Rahmen aus symbolischen Elementen, die auf den Inhalt der Oper verweisen, wie das Quar-

1 Vgl. Alban Berg, *Lulu*. Oper nach Frank Wedekinds Tragödien *Ergeist* und *Büchse der Pandora*, Partitur, hrsg. von Hans Erich Apostel (1963), Wien 1964 [I. u. 2. Akt].

Auf die Allegorese (T. 17-43) wie auf Lulu (T. 44-73) in ihrer Funktion als «Getragene» (Karl Kraus) im Prolog werde ich nicht eingehen. Zur Deutung von Bergs Allegorese wäre auch die Allegorese Wedekinds heranzuziehen, Lulus Bedeutung im Prolog hat Albrecht von Massow ausführlich behandelt.

Zur Allegorese bei Wedekind, vgl. Frank Wedekind, *Werke in zwei Bänden*, Bd. 1: *Gedichte und Lieder, Prosa, «Frühlings Erwachen» und die Lulu-Dramen*, hrsg., mit Nachwort und Anmerkungen versehen von Erhard Weidl, München 1990, Kommentar S. 818. Zur Bedeutung von Lulu, vgl. Albrecht von Massow, *Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs «Lulu»* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 33), Stuttgart 1992, bes. S. 175-177, S. 176, Abb. 3.

Zur Figur der Lulu: «Lulu, die Trägerin der Handlung im «Ergeist», ist jetzt [sc. in der *Büchse der Pandora*] die Getragene. Mehr als früher zeigt sich, daß ihre Anmut die eigentliche Heldin des Dramas ist. Mehr als früher zeigt sich, daß ihre Anmut die eigentliche Heldin des Dramas ist; ihr Porträt, das Bild ihrer schönen Tage spielt eine größere Rolle als sie selbst, und waren es früher ihre aktiven Reize, die die Handlung schoben, so ist nun auf jeder Station des Leidensweges der Abstand zwischen einstiger Pracht und heutigem Jammer der Gefühlserreger. Die große Vergeltung hat begonnen, die Revanche einer Männerwelt, die die eigene Schuld zu rächen sich erkühnt.» Karl Kraus, «Die Büchse der Pandora», in: *Die Fackel*, XXVII. Jahr, Nr. 691-696, Juli 1925, hrsg. von Karl Kraus, Nachdruck, hrsg. von Heinrich Fischer, München 1972, S. 46; vgl. zu Bergs Krausrezeption: Susanne Rode, *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der «Lulu»* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 36), Frankfurt/M. u.a. 1988, bes. S. 54-56, 221-220.

2 Manfred Reiter, «Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper «Lulu»» (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 71), Regensburg 1973, S. 113.

3 Ebd.

4 Vgl. Alban Berg, *Lulu*. Oper nach Frank Wedekinds Tragödien *Ergeist* und *Büchse der Pandora*, Partitur (3. Akt), hergestellt von Friedrich Cerha, Wien 1979.

tenmotiv und die «Zirkusmusik». Diese Rahmen-Elemente strukturieren den Prolog und bestimmen den Inhalt der Oper. Die Reprisenartigkeit des zweiten «Comodo»-Teils rührt wesentlich vom gleichbleibenden Hauptrhythmus her.⁵

2. Der Hauptrhythmus

Fünffmal begegnet der Hauptrhythmus im Prolog:

T. 9-12: 1.2. Fg. / Kfg.

T. 9-11: Kb. (pizz.)

T. 42-43: Trgl. / Hfe. / Klav. subito ritmico

T. 66-67: Trgl. / Hfe. / Klav. subito ritmico

T. 73-74: 1.2. Fg. / Kb. (pizz.)

T. 85 (Schlußtakt / Vorhang auf): 1.2. Hr. (F) / Vla.

«Was seht Ihr in den Lust- und Trauerspielen?! —
Haustiere, die so wohlgesittet fühlen,»

«He, Aujust! Bring mir unsre Schlange her!»

«Hopp, Aujust! Marsch! Trag sie an ihren Platz —»

«Und nun bleibt noch das Beste zu erwähnen:»

Der Rhythmus arbeitet die schon in der Textvorlage angelegte Gliederung heraus, wobei zu beachten ist, wie Berg sich seine eigene Textvorlage formt. Wedekinds endgültiger Prolog zum *Erdegeist* besteht aus 99 Verszeilen⁶, Bergs endgültiger Prolog aus 40. Rosemary Hilmar spricht von 7 Abschnitten mit je 5 Versen.⁷ Von den 40 Versen stammen 39 von Wedekind und eine Verszeile «Sie sehn das Krokodil und andres mehr» von Berg, auch die Regieanweisungen Wedekinds sind von Berg bearbeitet. Der Hauptrhythmus im Prolog tritt auf mit der Wendung des Tierbändigers an das Publikum und an den Bühnenarbeiter. Es werden auch hier zwei Rahmen geschaffen, wobei Bergs Strukturierung des literarischen Textes eine wesentliche Rolle spielt: Der erste Rahmen ist die Anrede an das Publikum, darin befindet sich ein zweiter, die Befehle an «Aujust». Innerhalb des zweiten Rahmens tritt Lulu auf. Musikalisch an der Rahmenstiftung beteiligt sind die Instrumente, in denen der Hauptrhythmus jeweils liegt, ebenso die Vortragsweise. Gemäß der Rahmen-Anlage, dem Verhältnis innerer / äußerer Rahmen, wird der Rhythmus leicht differenziert, wie überhaupt der Hauptrhythmus als feste unveränderliche Größe nicht erscheint.⁸ Ob man wie Redlich den Hauptrhythmus als «Schicksalsrhythmus»⁹ bezeichnet oder diese Bezeichnung wie von Massow als «irreführend»¹⁰ abweist, sei dahingestellt, seine Bedeutung für *Lulu* steht fest. Im Prolog wird der Hauptrhythmus eingeführt, der in der Oper präsent ist:

- a) Der Hauptrhythmus ist bei Sterbefällen anwesend (vgl. den Tod Golls 1. Akt, 1. Szene; Monoritmica des Malers 1. Akt, 2. Szene).
- b) Fünffmal kehrt der Hauptrhythmus im Prolog wieder, die «Hinrichtung» Schöns erfolgt durch fünf Pistolenschüsse (2. Akt, 1. Szene, T. 553ff. «Tumultoso»).
- c) Kadenzierend, bedrängend und vorwärtsdrängend steht der Hauptrhythmus an den Aktschlüssen, der Schlußtakt des Prologs, der abseits der Rahmen steht, weist darauf hin.

Der Hauptrhythmus konturiert die Rahmenanlage, zugleich ist er integriert in den Handlungsverlauf der Oper als wiederkehrendes, treibendes, fatalistisches Element. Ein formales Element bestimmt den Inhalt des Geschehens, wird sein Movens.

Die Behandlung der Stimme wird nach der Gesamtanlage als ein weiterer Ausschnitt betrachtet.¹¹

5 Vgl. Wolfgang Martin Stroh, «Alban Bergs «Konstruktive Rhythmen»», in: *Die Wiener Schule (Wege der Forschung 643)*, hrsg. von Rudolf Stephan, Darmstadt 1989, S. 213: «In *Lulu*, Akt 2, sind die Takte 656-718 (die Filmmusik) so angelegt, daß sich die Takte 656-687 exakt am Takt 687 spiegeln: T. 687-718 ist der Krebs von Takt 656-687. Daher erscheinen auch alle rhythmischen Muster und alle damit verbundenen Themen als Krebs im 2. Teil. Interessanterweise wird aber das RH-Motiv nicht umgekehrt.»

6 Vgl. Wedekinds «Prolog zum *Erdegeist*», in: *Die Insel*, 2. Jg., März 1901, Nr. 6, Nachdruck: Frankfurt/M. 1981, S. 351-354; 10 Verse weniger.

7 Rosemary Hilmar, «Die Bedeutung der Textvorlagen für die Komposition der Oper *Lulu* von Alban Berg», in: *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Manfred Angerer u.a., Tutzing 1982, S. 265-293, hier S. 273. Zur Zeilenzahl und möglicherweise angelegten Symbolik, vgl. Jürg Stenzl, «Lulus Welb», in: *Alban Berg Symposium Wien 1980 (Alban Berg Studien 2)*, hrsg. von Franz Grasberger und Rudolf Stephan, Tagungsbericht, redigiert von Rudolf Klein, Wien 1981, S. 31-39, hier S. 33f.

8 Vgl. Stroh, «Alban Bergs «Konstruktive Rhythmen»», S. 209.

9 Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien / Zürich / London 1957, S. 241.

10 von Massow, *Halbwelt*, S. 12, vgl. S. 36.

11 Vgl. zur formalen Anlage: Hans-Ulrich Fuß, *Musikalisch-dramatische Prozesse in den Opern Alban Bergs (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 40)*, Hamburg / Eisenach 1991, S. 136.

3. Die Behandlung der Stimme

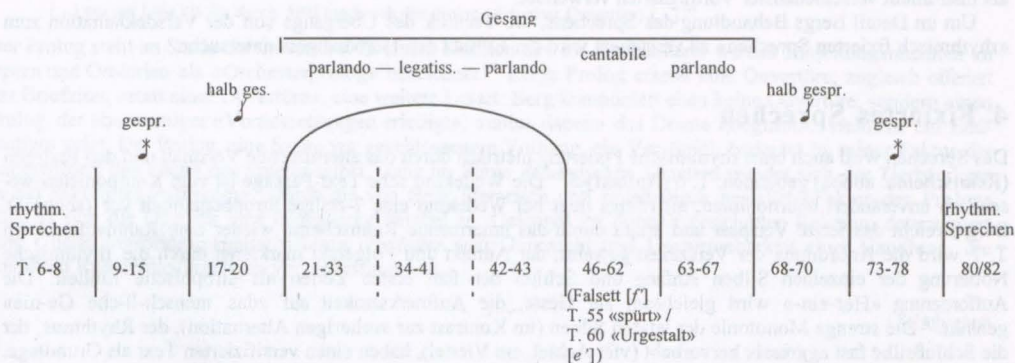


Abbildung 1

Berg geht in seiner 1928 entstandenen Schrift *Die Stimme in der Oper* auf die Verwendung der Sprech- und Singstimme ein:

Es ist selbstverständlich, daß eine Kunstform, die sich der menschlichen Stimme bedient, sich keine ihrer vielen Möglichkeiten entgehen läßt, so also auch in der Oper das gesprochene Wort — sei es ohne Musikbegleitung, sei es melodramatisch — ebenso am Platze ist, wie das gesungene: vom Rezitativ bis zum Parlando, von der Kantilene bis zur Koloratur.¹²

Im Vorspann zur Partitur der *Lulu* (wie auch zur Partitur des *Wozzeck*) werden sechs Aufführungsanweisungen zur Textinterpretation genannt. Bei Punkt 4 («Sprechstimme») wird auf das Vorwort zu op. 21 von Schönberg, den Melodramen *Dreimal Sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot lunaire* (deutsch von Otto Erich Hartleben) verwiesen.¹³ Schönberg gibt in diesem Vorwort an, auf welche Weise die Ausführung der Umwandlung in eine «Sprechmelodie»¹⁴ zu erfolgen hat. Besonders zu beachten ist, neben der strikten Einhaltung des Rhythmus, der Unterschied zwischen «Gesangston» und «Sprechton»:

der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine «singende» Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern.¹⁵

Ein «Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt» findet sich differenzierter, weniger den Unterschied zwischen Sprechen und Singen, vielmehr die Überführung des einen ins andere (et vice versa) betonend, ohne die Unterschiede zu verwischen, in der Stimmbehandlung des Tierbändigers.

Die Punkte 3-6 der Ausführungsanweisungen zur Textinterpretation werden bereits im Prolog angewandt.¹⁶ Anhand der Stimmbehandlung Sprechen-Singen-Sprechen läßt sich eine Bogenform nachzeichnen. Der Bogen erreicht den gesanglich intensiven Höhepunkt in Lulus Vorführung als «Urgestalt». Auf- und Abstieg der — in Anlehnung an Karl Kraus «Getragenen» — Lulu vollzieht sich in der Stimmbehandlung des Tierbändigers.

Elias Canetti schildert das Einfühlungsvermögen, die Aufgeschlossenheit Bergs für sein Gegenüber:

Er [sc. Alban Berg] war, im Gegensatz zu vielen Musikern, nicht taub für Worte. Er nahm sie auf beinahe wie Musik, er begriff von Menschen soviel wie von Instrumenten.¹⁷

12 Zit. in: Alban Berg, *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hrsg. von Frank Schneider, Leipzig 1981, S. 260.

13 Hartleben hat Wedekind seine Übertragung der Gedichte Girauds zugesandt. Vgl. Hartmut Vinçon, *Frank Wedekind (Slg. Metzler, Realien zur Literatur 230)*, Stuttgart 1987, S. 45; möglicherweise hat *Pierrot lunaire* die Gestaltung der Lulu (Pierrotkostüm) beeinflusst, wie auch die Aufführung des Schönbergischen *Pierrot lunaire* (16.10.1912) mit Albertine Zehme im Pierrotkostüm Berg angeregt haben mag.

14 Arnold Schönberg, Vorwort zu op. 21 *Pierrot lunaire* (Giraud/Hartleben), Partitur, Wien, Leipzig 1914 o.S.

15 Ebd.

16 Vgl. Vorspann zur Partitur der *Lulu*;

Punkt 3: rhythmisch fixiertes Sprechen: T. 6/8/80/82;

Punkt 4: Sprechstimme (tonhöhenfixiert): T. 9-15/73-75/77-78;

Punkt 5: halb gesungen bzw. gesprochen: T. 16-20/68-70;

Punkt 6: ganz gesungen (parlando-cantabile): T. 21-67;

17 Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, Frankfurt/M. 1988, S. 221.

Angefangen vom kleinsten Bestandteil dichterischer Sprache, dem Material der Verse, scheint die Beobachtung Canettis für die Vorgehensweise des Komponisten zutreffend. Die menschliche Stimme wird gemäß ihrer Vielfalt als Instrument verschiedenster Vortragsarten verwendet.

Um im Detail Bergs Behandlung des Sprechens, die Technik des Übergangs von der Versdeklamation zum «rhythmisch fixierten Sprechen» zu verstehen, wird der Einsatz des Tierbändigers untersucht.

4. Fixiertes Sprechen

Das Sprechen wird auch ohne rhythmische Fixierung metrisch durch das alternierende Versmaß und den Endreim (Reimschema: abba) gebunden: T. 6 (Auftakt)-8.¹⁸ Die Wedekind'sche Text-Passage ist vom Komponisten wesentlich unverändert übernommen, allerdings liegt bei Wedekind eine 7-zeilige Stropheneinheit vor (abbacc). Berg streicht das letzte Verspaar und erhält durch das umarmende Reimschema wieder eine Rahmenform. Im T. 7 wird die Anordnung der Verszeilen gewahrt, der Auftakt und Folgetakt markieren durch die rhythmische Notierung der einzelnen Silben Anfang und Schluß der fünf ersten Zeilen als strophische Einheit. Die Aufforderung «Her-ein-» wird gleichsam zur Geste, die Aufmerksamkeit auf «das mensch-li-che Ge-nie» gelenkt.¹⁹ Die strenge Monotonie der letzten Silben (im Kontrast zur vorherigen Alternation), der Rhythmus, der die Schlußsilbe fast aggressiv hervorhebt (vier Achtel, ein Viertel), haben einen versifizierten Text als Grundlage. Erst vor diesem Hintergrund erhalten sie ihre Wirkung. Rudolf Stephans Bezeichnung des «gesprochenen Dialogs», wozu er die angeführte Prologstelle zählt, als «Geräusch», ist einzuschränken.²⁰ Vielmehr haben wir hier bereits «ein Sprechen» vor uns, «das in einer musikalischen Form mitwirkt». Berg nimmt die Versvorgabe zum Ausgangspunkt, um sie im weiteren Verlauf mit musikalischen Mitteln einzufassen, zu bearbeiten. In der maschinenschriftlichen Fassung des Libretto-Entwurfs ist handschriftlich eine Zäsur eingezeichnet, die zwei versehentlich zusammengeschriebene Worte trennt. Bemerkenswert ist, daß gerade der Halbvers «das menschliche Genie» durch die Einzeichnung abgetrennt erscheint, ein Halbvers, der in Bergs Behandlung absolut gesetzt wird.²¹ Das Beispiel hat Bergs Umgang mit dem Versmaterial, mit der expressiven Deklamation — die Umwandlung zum gestischen Sprechen — schon im Prolog berührt. Bert Brecht gibt in der *Neuen Technik der Schauspielkunst* folgende Anweisung:

Den Abstand gibt es auch zum Wort. Der Stückeschreiber hat die Möglichkeit, durch die gehobene Sprache einen Abstand zum gewöhnlichen Wort zu schaffen. Der Vers macht die Wörter unbekannt. Der Schauspieler darf Verse also niemals wie gewöhnliche Prosa sprechen, die Form verwischen, den Abstand überbrücken.²²

Berg schafft seinen eigenen, expressiven «Abstand» «zum Wort» durch seine Formung, sicher auch sensibilisiert durch die Sprachbehandlung und Vortragsart von Karl Kraus. Der Komponist arbeitet mit Sprache, im Sprachmaterial, was sich im kleinsten Detail zeigt.

5. Die Funktion des Prologs

Der Bezug zur Oper wird durch den Prolog in seiner Funktion als Eröffnungsmusik, als Ouvertüre, hergestellt. Der Tierbändigerprolog steht bei Wedekind der Tragödie *Der Erdgeist* voran. Der Prolog in der Buchhandlung ist für *Die Büchse der Pandora* konzipiert.²³ Berg stellt den Tierbändigerprolog der Oper voran, die Lulus Tragödie thematisiert: im Auf- und Abstieg, zusammengesetzt zu gleichen aufeinander abgestimmten Teilen aus beiden Dramen Wedekinds. Die endgültige Fertigstellung des Prologs ist nach Abschluß der Konzeption des

18 Vgl. Berg, *Lulu*, Partitur [1.u.2.Akt], S. 2, T. 6-8; Wedekind, *Werke*, Bd. 1, S. 551.

19 Eine Art von Tonrepetition ist angedeutet durch das «+»-Zeichen auf dem Ton c: die Tonhöhe des Sprechens bleibt auf den letzten fünf Silben insistierend gestochen die gleiche.

20 Vgl. Rudolf Stephan, «Zur Sprachmelodie in Alban Bergs Lulu-Musik», in: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, hrsg. von Günter Schnitzler, Stuttgart 1979, S. 252. Zur Bezeichnung «Dialog»: S. 250 zwölfstufige Skala. «Dialog» ist für den Prolog mißverständlich. Berg hat die Bezeichnung «Monolog» für den Prolog zwar korrigiert (vgl. Rode, *Alban Berg und Karl Kraus*, S. 252f.), aber keinen Dialog eingeführt.

21 Vgl. die erste Seite von Bergs maschinenschriftlichen Libretto-Entwürfen zur *Lulu*, in: George Perle, *The Operas of Alban Berg*, vol. 2: *Lulu*, Berkeley, Los Angeles, London 1985, Abb. 12. Vgl. zur Erstfassung des Prologs (datiert von Berg auf den 6. Juni 1928), Thomas F. Ertelt, «Hereinspaziert Ein früher Entwurf des Prologs zu Alban Bergs «Lulu»», in: *Österreichische Musikzeitschrift* 41, 1986, S. 15-25, hier S. 15: zu 2 Abweichungen gegenüber der Endfassung: «In der frühen Fassung lassen gleich die beiden ersten Takte des Prologs einen zwölftönigen Klang entstehen, der somit vom allerersten Ton des hier skizzierten Anfangs ausgeht, dem c¹. Und zum zweiten setzt bereits im folgenden, dritten Takt die Stimme des Tierbändigers, der noch als Ausruf bezeichnet wird, ein — und zwar mit eben dem Text, der später zum Pianissimo-Wirbel der großen Trommel gesprochen, hier jedoch in gebundenem Melodram zur Musik vorgetragen wird: (Hereinspaziert in die Menagerie...) Und auch die vier noch folgenden Textzeilen werden nicht gesprochen, sondern in fixiertem Rhythmus und mit angedeuteter Tonhöhe deklamiert.», vgl. Abb. S. 17, S. 20, Skizze S. 21.

22 Bertolt Brecht, «Non verbis, sed gestibus!», in: *Neue Technik der Schauspielkunst* (etwa 1935 bis 1941), in: ders., *Schriften zum Theater I (Gesammelte Werke 15)*, Frankfurt/M. 1973, S. 375f.

23 Erstdruck 1910, vgl. Vinçon, *Frank Wedekind*, S. 68.

3. Aktes erfolgt: Auf- und Abstieg der Protagonistin ist durchlaufen. Berg schreibt an Anton Webern (28. April 1934):

[...] mit der Lulu bin ich *durch*. Jetzt mach' ich den Prolog (statt einer Ouvertüre) [...].²⁴

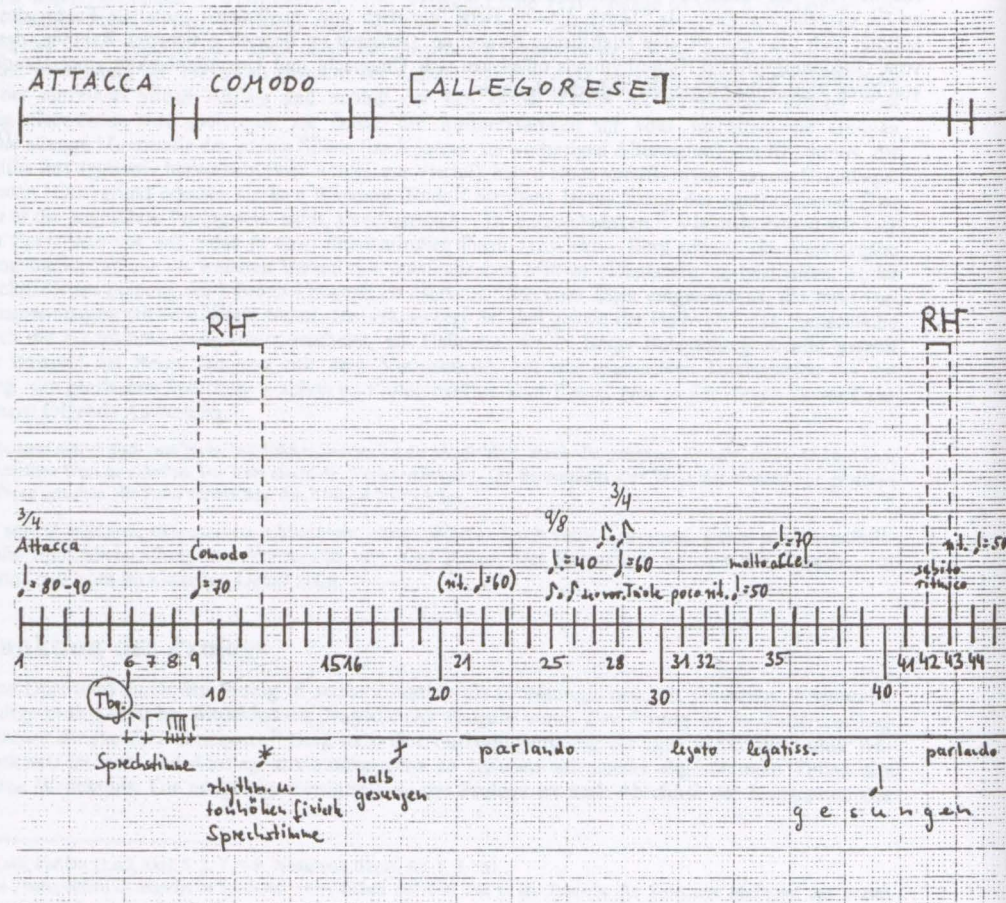
Der Prolog steht an Stelle der Ouvertüre. In einem Lexikon des 19. Jahrhunderts werden Einleitungsmusiken zu Opern und Oratorien als «Orchesterprolog» bezeichnet.²⁵ Bergs Prolog ersetzt eine Ouvertüre, zugleich offeriert das Briefzitat, «statt einer Ouvertüre», eine weitere Lesart: Berg komponiert eben keine Ouvertüre, sondern einen Prolog, der aber weniger «Voraussetzungen erledigt», «unter denen» das Drama «beginnt», vielmehr ein Endstadium zeigt. Der Prolog, eine Szene vor geschlossenem Vorhang, ein Vor-Spiel, bedeutet in seiner Faktur der Rahmenform das Fatum des Spieles selbst. Ganz im Sinne des epischen Theaters wendet sich der Tierbändiger an ein «verehrtes Publikum». Durch die von Berg literarisch und musikalisch gestaltete Faktur des Prologs kündigt sich die Oper als eine fatalistische Parabel an. Gefangen im doppelt gesicherten Rahmen, determiniert vom Gliederungsprinzip Hauptrhythmus offenbaren sich Ohnmacht und Unentrinnbarkeit einer Handlung, die von ihren Rahmenbedingungen vorherbestimmt ist.

(Eichstätt)

²⁴ Zit. in: Redlich, S. 375, Anm. 364.

²⁵ «Es erleichtert Genuss und Auffassung des dramatischen Kunstwerks, wenn wir wie durch einen Prolog eingeführt werden in den Ideenkreis aus dem das Drama hervorgeht, wenn die Voraussetzungen erledigt werden, unter denen dies beginnt. Dieser Orchesterprolog muss deshalb auf Gang und Idee der Handlung Rücksicht nehmen, die Motive müssen deshalb unter der Herrschaft dieser Ideen erfinden und ausgeführt werden.», in: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände [...]*, begründet von Hermann Mendel. Fortgesetzt von Dr. August Reissmann, Bd. 7, Berlin 1877, S. 446-457, hier S. 449.

Anhang



Alban Berg: Lulu, «Prolog»

